cine-oja n. 17

(Busque el suplemento).

Venezuela: Con Inocencia mortal, hacia un cine Profundo. Las arduas soluciones de la sempiterna crisis del cine nacional.

También USA tiene grandes cineastas: Huston y Kubrick. Los finitos caminos de los anglohablantes: Babenco, Bertolucci y Wenders.

Entre un Oscar y otro, de todo: Hechizo de luna, Codicia y poder y Atracción Fatal.

junio 1988 bs. 10

cine-oja

La muerte en el alma: **Nacido para matar.**

NACIDO PARA MATAR

Frente a la última creación de Stanley Kubrick hay por lo menos tres enfoques críticos posibles: uno, el de la profundización en su proposición estética; dos, el de su ubicación en el contexto de toda la obra de su autor; tres, el de comprobar la hipótesis de un esfuerzo hacia la trascendencia en todo un filón de películas norteamericanas sobre la guerra de Vietnam, del cual **Full metal jacket** es el punto más alto. Sin perjuicio de las primeras dos, que habrá que rozar de todos modos más de una vez, la tercera opción nos ha parecido más urgente, puesto que salta a la vista el recrudecimiento del género en los últimos tiempos, como evidente respuesta a una necesidad ideológica norteamericana de re-situarse, en la urgencia del actual retorno a una política abiertamente agresiva, ante la aun intragada derrota bélica en Vietnam. ¿Historización? ¿Construcción de una moral? ¿Filosofema existencialista? Estas son las ambiciones, casi siempre entrecruzadas, espúreas, ideologizadas, del discurso cinematográfico trazado por la serie **El francotirador (The deer hunter,** M. Cimino, 1978)-**Regreso a Casa (Coming home,** H. Ashby, 1978)-**Apocalipsis ahora (Apocalypse now,** F.F. Coppola, 1979)-**Rumor of war** (filmado para TV, R.T. Heffron, 1980)-**Pelotón (Platoon,** O. Stone, 1986)-**Jardines de piedra (Gardens of stone,** F. Coppola, 1987)-**Nacido para matar (Full metal jacket,** S. Kubrick, 1987).

Existe realmente un esfuerzo, en el cual **Full metal jacket** se inscribe, para reflexionar **ex novo** sobre la guerra de Vietnam. El núcleo a partir del cual ese esfuerzo cobra sentido es la diferencia entre dominadores y dominados. La óptica del dominado es más completa porque tiene que incluir la del dominador, mientras la óptica del dominador puede prescindir del dominado, hacerlo desaparecer o, al darle un papel subalterno en la teoría, minimizar el problema de la culpa. El hecho, sin embargo, que en el caso de Vietnam no se trate propiamente de dominación, sino de invasión, trasladada el problema a términos más generales. La idea del dominio mundial, en la mentalidad norteamericana, es un hecho, no una meta. Cuando algo contradice esta idea, el norteamericano siente que le están arrebatando algo que ya tiene. De aquí que en Vietnam, en tanto que **lugar de la derrota,** haya desencadenado en los Estados Unidos este esfuerzo por producir un pensamiento que lo resitúe en algún punto más atrás que su vocación de dominio, algún punto que incluya un sentido profundo de la vida y de la muerte.

En términos políticos, es bueno recordar que el dominio norteamericano no se identifica con la conquista histórica ni con el colonialismo. En busca de la penetración económica, aplica en general la intervención temporal y la instalación de un gobierno títere, proceso sistemático amparado por la cosmovisión de la "libertad", la convicción de haber creado el sistema ideal para toda la humanidad y de que los Estados Unidos son los portadores de este mensaje. La piedra de tranca de este esquema ideológico está en las instituciones internacionales del mundo actual, que permiten identificar los regímenes corruptos y que afirman el principio de autodeterminación de los pueblos. Si en **Full metal jacket** los soldados declaran a la televisión que creen que están matando por algo que le importa a Estados Unidos pero no a los vietnamitas, no se llega sin embargo a hablar de autodeterminación porque esto haría surgir su contrario, que es la política de los bloques. El juego grande es el de las áreas de influencia de Estados Unidos y la URSS. En el cine sobre Vietnam, a excepción de **Rambo,** la causa de la guerra se da cómodamente por "sobreentendida". Es interesante, sin embargo, recordar que en **Platoon** Chris mata a Barnes, simbólicamente, con un AK-47 soviético...

Y puesto que la representación del mundo, en la mentalidad norteamericana, no pasa de ser una referencia geopolítica, la percepción de un elemento humano ajeno introduce una duda inquietante en la idea de su dominio. Es una percepción que, al parecer, se produce sólo a causa de la derrota. Por eso el problema del "enemigo", de esa presencia humana no prevista por la idea del dominador, adquiere un tinte misterioso y profundamente amenazador, incluso y quizás fundamentalmente a través de la práctica del soslayo. Nunca el enemigo está al centro de la temática, como sí lo estuvo, hasta el regodeo maniático, en las películas sobre la Segunda Guerra Mundial. El retrato siniestro del enemigo tercermundista se deja en general para las películas de cuarta categoría y las series de televisión. En el ambicioso grupo que seleccionamos, sólo la superproducción de Cimino (todavía del 78) se explaya acerca del sadismo vietcong, pero sería difícil determinar su peso en relación con las descripciones de las masacres operadas por los marines y de la atrocidad que caracteriza la corrupción de la "aliada" Saigón. Por otra parte, como Kissinger, el Kurtz de **Apocalypse now** manifiesta un horror equiparado a la admiración cuando cuenta el episodio de los niños amputados por haber sido inyectados por los invasores. Pero los salvajes camboyanos que lo veneran, y que pueden percibirse como símiles de los vietnamitas, parecen sacados de las fantásticas ilustraciones de unas aventuras decimonónicas. Ahora, **Full metal jacket** ofrece, con sus intensas y desprejuiciadas representaciones, una contraposición válida a las imágenes efectistas de **The deer hunter:** el robo, el lenocinio y la prostitución en Da Nang (donde la impresión de distancia y odio sustituye la repugnancia y el desprecio por la corrupción); los campesinos diezmados por la ametralladora mientras cultivan tenazmente su arroz (donde el trabajo cotidiano sintetiza poderosamente la esencia humana); el cadáver sentado del vietcong (con su muda y tranquila belleza contrapuesta al miedo jactancioso y burlón del **marine**); y la pasión y muerte de la francotiradora (prueba culminante para Joker, pero también símbolo abierto de la debilidad física rescatada por un ilimitado heroísmo).

En todas estas representaciones, sin embargo, lo que resalta es el misterio, lo inexplicable. Y uno se pregunta por qué son justamente los norteamericanos los que mantienen esta visión mítica de lo exótico en las postrimerías del siglo XX, cuando el resto del mundo recuerda la guerra de Indochina, los franceses, la historia de Ho Chi Min, "The quiet American" de Graham Greene y los reportajes de "París-Match", por no hablar de **Hanoi martes 13** y **79 Primaveras** de Santiago Alvarez. Se dice que el dominador es más complejo que el dominado por sus siglos de apropiación y usufructo de los bienes culturales. ¿Cómo se explica entonces que no pueda comprender al dominado? No sólo por la necesidad

ideológica apuntada más arriba, sino que esa óptica histórica se caracteriza actualmente por identificar el concepto de cultura con la tecnología (en el sentido de ciencia de la técnica) de la automatización y la informática: tanto el concepto humanístico como el concepto antropológico de cultura son fantasmas que amenazan la superioridad norteamericana y al mismo tiempo constituyen el centro vulnerable del complejo de inferioridad que sufre el pueblo de Estados Unidos de cara a cualquier otra civilización.

Porque aunque en este sentido **Apocalypse now** le pise los talones, **Full metal jacket** es, en la serie cinematográfica mencionada, el intento más claramente filosófico. En primer lugar por la lógica abstracta, no narrativa, de la composición en dos partes netamente distintas. Algunos críticos han querido ver en ella una falla, una insuficiencia o incapacidad. Nos parece, en cambio, una manera desgarradoramente precisa de plantear la idea central, de dualidad y escisión, desde el nivel más general de la obra. En segundo lugar, porque la vistosa elipsis establecida separa dos relatos altamente simbólicos que, a primera vista, se caracterizan por lo menos por las siguientes oposiciones (que señalaremos convencionalmente por las letras A= RELATO DEL ENTRENAMIENTO MILITAR y B= RELATO DE LA GUERRA DE VIETNAM):

COLOR-LUZ

A. Predominio de un blanco quirúrgico, realzado por la nitidez y luminosidad de la fotografía y por la limpieza "reglamentaria" de los sujetos, y extremado en las lozas de la letrina de la escena final (homicidio-suicidio).

B. Tricromía de tonos metálicos con luz neutra y acentuación creciente del verde-azul de la guerra (armas-uniformes-materia quemada).

ENCUADRE

A. Se cierra estrictamente sobre la coreografía constituida por los sujetos, que determinan o dominan el ambiente en el cual son aislados.

B. La escena se organiza al interior del cuadro, a la manera de la ilustración clásica, dejando que el entorno determine o domine los sujetos humanos.

PROFUNDIDAD DE CAMPO

A. Tiende con frecuencia a mantener en evidencia a todos los miembros del grupo, estableciendo entonces una perspectiva ligeramente deformada por el gran angular, con una connotación apenas grotesca.

B. Cuando se utiliza, tiende a mantener definido el ambiente en una perspectiva clásica de connotaciones épicas.

ANGULACION

A. Predominio de un discreto contrapicado, transmitiendo una sensación global de opresión.

B. Predominio del punto de vista recto, que transmite una sensación de fuerza y objetividad.

NARRACION

A. Totalmente elíptica, se desarrolla en una continuidad imaginaria de elementos compactos de una misma acción.

B. Se desarrolla mediante secuencias autónomas de acciones independientes sucesivas, cada una de las cuales sienta un determinado contenido.

FINAL

A. Culminación trágica de la acción.

B. La trágica culminación de la última secuencia de acción es seguida por una forma epilogal que, en función de los dos relatos, suministra un "happy end".

Ciertamente no se aspira, con estas pocas y someras observaciones, a agotar la riquísima cadena de connotaciones que ofrece la película ni, tampoco, sus características expresivas. Sólo se quiere ejemplificar el elevado grado de distinción que separa las dos partes determinando un discurso intelectual sobre la dicotomía misma, que en este caso podría nombrarse mediante los binomios causa-efecto, medio-fin, proceso de alienación-resultado del proceso, abstracción del objetivo-concreción del objetivo, etc. Pero hay que agregar que en **Full metal jacket** el motivo de la dicotomía está lejos de ser la interpretación de una ambigüedad, puesto que no sólo, como hemos visto, se desprende de las formas expresivas, sino que lo hace también en ciertas oposiciones argumentales. Por ejemplo, se contrapone la lógica moral de Private Gomer Pyle (Leonard Lawrence, interpretado por Vincent D'Onofrio) a la lógica escéptica del Private Joker (Matthew Modine) que triunfa en el epílogo (y que allí se queda en los niveles del planteamiento de la sobrevivencia que hace Samuel Fuller con **The Big Red One** de 1980, o en la clasificación entre vivos y muertos que surge de **Gardens of stone** de Francis Coppola). También se contrapone la perfección bélica de los estadounidenses a la perfección heroica de los vietnamitas. Sobre todo, llega a enunciarse en el texto verbal mismo: la discusión entre Joker y un general, en el segundo relato, parte de los dos símbolos que lleva Joker encima ("Born to kill" en el casco, la "paz" en el pecho) y hace que éste defienda su coexistencia invocando "la dualidad del hombre" planteada por Jung. La implacable lucidez estética de Kubrick se manifiesta en todos los planos, como para decirnos que, con él, no hay trampa ideológica que valga: hay **pensamiento.**

En conjunto, la serie cinematográfica señalada muestra cómo el fracaso ideológico ha conducido al intento de pensar en términos filosóficos y éste, a su vez, ha revelado una impotencia del pensamiento. **Full metal jacket** es la excepción, **casi** total. En las demás películas, encontramos una y otra vez un contenido involuntario (ideológico): los vietnamitas pertenecen al reino de lo incognoscible hasta el momento de destruirlos. Kubrick, con el cadáver sentado entre los **marines**, con la niña francotiradora asesinada, ofrece una clave estremecedora que conduce a la idea de la posesión por la muerte. Pero también Kubrick se revela incapaz de mantener hasta el final el nivel de trascendencia —ya no metafísica, como en sus últimas películas, sino humanista— establecido a lo largo de esta película. El propósito del epílogo, a pesar de su indudable amargura, no llega a ser sarcástico. Sin duda, el discurso de **Full metal jacket** no es tanto una crítica a la institución militar como lo fue **Senderos de gloria (Paths of glory,** 1957), sino la condena de una nación y, más allá, de la concepción aun más general de la razón de Estado o del Estado como Dios. No sólo, es también un discurso complejo sobre la muerte como condición de la vida. Pero cuando termina ciñéndose a la concreción de un individuo —que intenta sin lograrlo presentar como **el hombre**— condenado a vencer el miedo en aras de una sobrevivencia vil, nada comparte con la exaltación de la vida como condición humana superior de aquel discurso lejano, ni logra proponer esta condena a la misma altura con la cual propone el acto definitivo de Gomer Pyle. En el epílogo, no solamente Joker se acepta como **marine**, sino que Kubrick mismo se acepta, aun cruelmente, como norteamericano: en la "mierda" y sin salida.

Ambretta Marrosu, basada en una discusión en la redacción.

FULL METAL JACKET. Estados Unidos, 1987. Dir.: STANLEY KUBRICK. Prod.: S. Kubrick; Jan Harlan (ejec.); Philp Hobbs (copr.); Michael Herr (asoc.); Margaret Adams (coord.); Phil Kohler, Bill Shepherd (ger.); para Warner Bros, A Natant Film. Guión: S. Kubrick, M. Herr, Gustav Hasford, de la nov. "The Short-Timers" de G. Hasford. Fot.: Douglas Milsome. Mont.: Martin Hunter. Dis. prod.: Anton Furst. Dir. art.: Roy Stratford, Les Tomkins, Keith Pain. Ef. esp.: John Evans (superv.). Mús.: Abigail Mead. Vest.: Keith Denny. Tit.: Chapman Beauvais. Son.: Nigel Galt, Edward Tise, Joe Illing (mezcla). Ases. técn.: Lee Ermey. Int.: Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio, Lee Ermey, Dorian Harewood, Arliss Howard, Kevyn Major Howard, Ed O'Ross, John Terry, Kerson Jecchinis, Kirk Taylor, Tim Colceri, John Stafford, Bruce Boa, Ian Tyler, Sal López, Gary Landon Mills, Papillon Soo Soo, Peter Edmund, Ngoc Le, Leanne Hong, Tan Hung Francione, Marcus D'Amico, Costas Dino Chimona, Gil Kopel, Keith Hodiak, Peter Merrill, Herbert Norville, Nguyen Hue Phong, Duc Hu Ta.

CODICIA Y PODER

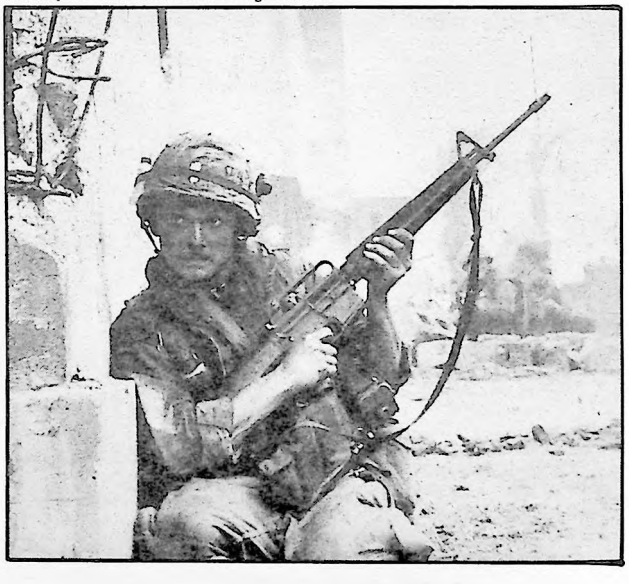
Con pocos años y obras encima, como corresponde a todo genio precoz, Oliver Stone es ya un **autor.** Los hacedores de películas forman legión; los **autores,** en cambio, son esos escasísimos escogidos que tienen auténtica personalidad creativa: una orientación propia e identificable, tanto en lo que dicen como en la manera de decirlo.

Tómese por ejemplo a la fervorosa celebración de la homosexualidad, una constante que pudiera llamarse menor, en Stone. Su guión para **Expreso de medianoche (Midnight Express,** Alan Parker, 1978), se regodeaba largamente en la exhibición de cuerpos masculinos desnudos y de avances eróticos entre varones, de modo explícito y directo; además, en toda la película no aparecía sino una mujer, durante segundos, y sólo como objeto dolorosamente masturbatorio. Tales rudezas se facilitaban enclaustrando la acción en los muros de una prisión turca. Con el tiempo, la pederastia militante de Stone maduró, volviéndose sugerente e indirecta, y centrándose en la caracterización de la mujer como carga a sobrellevar, y de la amistad entre machos como el más tierno, intenso y noble de los sentimientos. Esto se ve en **Salvador** (1986) y en **Pelotón (Platoon,** 1987), a pesar de que en esta última vuelve a darse la exaltación, nada sutil, de lo inmediata y carnalmente homosexual en las escenas relacionadas con el consumo de drogas en el "casino" o "cabaret" sólo para hombres, del campamento.

Esa evolución perfeccionadora culmina en **Wall Street,** donde los machos guardan celosamente cerrado su mundo de guerreros, cuyo reposo consiste en juntarse para hacer sudar los musculosos y elásticos cuerpos, en la estrecha, cálida y apretada camaradería del **squash** o la sauna. ¿Y las mujeres? Costosos y decorativos adornos con el aspecto impresionante de Sean Young o Daryl Hannah, con las que nada es compartido y a las que se deja aparte después de haberlas usado, para usar entonces artefactos más atractivos y útiles, como una computadora.

Antes fue dicho que la enardecida glorificación de la sodomía resulta una constante menor en Stone, invertido tímido y discreto. Al igual que Oscar Wilde y tantos otros, es casado y tiene hijos. Pero así como en esa línea secundaria ha alcanzado su plena identidad de autor cinematográfico, del

Nacido para matar: buscando al enemigo invisible.



Gekko, el quiste eliminable del sano cuerpo capitalista: **Codicia y poder.**

mismo modo la ha alcanzado en otras líneas de mayor significación. De ellas, quizás la más notable sea la que pudiera ser calificada de seudoprogresista.

En **Salvador**, Stone se refirió a hechos rara vez abordados por el cine norteamericano alineado con el poder establecido: las matanzas perpetradas por los ultraderechistas escuadrones de la muerte; o la intervención de la CIA y el Pentágono en los asuntos internos de países teóricamente soberanos. Al mismo tiempo lanzaba un tramposo alegato pacifista, conforme al cual los dos bandos en conflicto eran igualmente censurables y por lo tanto indiscernibles. Posiblemente por su inexperiencia, Stone no logró que este mensaje reaccionario tuviera la misma fuerza que la mostración de hechos.

Por el contrario, en **Pelotón** sí consiguió un equilibrio satisfactorio. Por un lado aparecían detalles que se presentaban como cuestionadores del papel de los Estados Unidos en Vietnam: las paranóicas quemas de aldeas indefensas, o la discriminación racial y social reflejada en el reclutamiento. Y por otro lado, una singular reducción de la guerra a marco conflictivo para la formación ética individual; una formación ética dependiente de principios eternos acerca del bien y el mal, sin conexión alguna con la estructura social, los condicionantes políticos y el momento histórico. El falso progresismo lograba así una expresión eficaz, a pesar de que aún se resentía de las fallas derivadas de un esquematismo simbólico excesivo.

Y, una vez más, con **Wall Street** muestra Stone cómo ha pulido su estilo, hasta convertirse en cumplido y acabado autor. En primer lugar, presenta al mundo de la especulación bursátil con el aspecto de un nido de serpientes, donde hay delincuentes que llevan a cabo la rapiña en gran escala, como Gordon Gekko; y oportunistas despreciables que la llevan a cabo en una escala mezquina, como el dueño de la empresa en donde trabaja el protagonista. Pero frente a este panorama tétrico se halla la esperanza representada por el veterano empleado incorruptible y un tanto ácido, de la citada empresa; por la sana y decente compañía de aviación; y, sobre todo, por el propio protagonista, quien es cegado por la ambición en un momento, pero que luego reflexiona movido por sentimientos puros, como el amor filial, y se pasa al mundo luminoso de la limpia competencia comercial capitalista, donde priva la igualdad de oportunidades y donde se hace dinero trabajando para brindar al público bienes y servicios de calidad. En suma, el soñado reino de la libertad sí existe, y es el del capitalismo industrial avanzado, tal como se lo vive en los Estados Unidos, por honrados y laboriosos tipos **all american** como el que es representado por Martin Sheen y que es padre del protagonista. La actividad bursátil y bancaria, así como todo el espantoso capitalismo financiero, son una enfermedad adventicia, habitada por arribistas inescrupulosos de reciente origen extranjero (¿de dónde puede haber salido alguien que se llame nada menos que **Gekko?**), que tienen grasiento el cabello, que usan tirantes estilo maffia para sujetarse los pantalones, y que más tarde o más temprano caen en manos de la eficiente y honesta maquinaria policial-judicial.

Hay que ser todo un autor para convencer al público de que los hombres de verdad desprecian profundamente a las mujeres. Pero hay que ser todo un genio para convencerlo de que la bolsa de valores de New York no es algo esencial a la estructura del sistema capitalista mercantil, financiero e industrial, sino un quiste circunstancial y transitorio. El falso progresismo llega en este film a su plenitud, con un brillantísimo despliegue de maestría cinematográfica, patente sobre todo en el ritmo vertiginoso de la narración. Tan consciente de ello estuvo el director, que se incluyó a sí mismo, en una aparición de camafeo, en una de las partes técnicamente más impresionantes del film. En efecto, durante la secuencia en pantalla múltiple, que muestra la febril agitación de los corredores de bolsa, aparece hablando por teléfono uno de ellos, con cara redonda, rasgos algo toscos y el cabello arreglado en una encantadora y coquetona pollinita. Es Oliver Stone, tan límpido y transparente como el capitalismo que presenta en su magnífico trabajo. Para la próxima, con toda seguridad, este peligroso izquierdista habrá de demostrarnos de modo fehaciente, que la auténtica esperanza de igualdad para todos los hombres está en la universalización del Ku-Klux-Klan. Y será preciso creérselo, porque lo dirá con una película totalmente sincera, convincente y deslumbradoramente bien hecha.

Pedro José Martínez

WALL STREET. Estados Unidos, 1987. Dir.: OLIVER STONE. Prod.: Edward R. Pressman; A. Kitman Ho (copr.); Judith Stevens (ger.); Michael Flynn (asoc.); para 20th Century Fox Film Corp. Guión: Stanley Weiser, O. Stone. Fot.: Robert Richardson. Dis. prod.: Stephen Hendrickson. Mont.: Claire Simpson. Vest.: Ellen Mirojnik. Mús.: Stewart Copeland. Ases. técn.: Ken Lipper. Son.: Chris Newman (mezcla); Gordon Daniel (superv. mont.). Tít.: Dan Perri. Int.: Charlie Sheen, Michael Douglas, Martin Sheen, Terence Stamp, Daryl Hannah, Tamara Tunie, Franklin Cover, Chuck Pfeiffer, John C. McGinley, Hal Holbrook, James Karen, Leslie Lyles, Frank Adonis, John Capodice, Suzen Murakoshi, Francois Giroday, Josh Mostel, Ann Talman, Lisa Zebro, Thomas Anderson, Sean Young. Cecelia Peck, Paul Gilfoyle, Annie McEnroe, Jack Pruett, James Spader, Yanni Sfinias, Sean Stone.

TALLO DE HIERRO

Ironweed se inicia con la imagen de un tren, austero y humeante, continúa en movimiento ascendente hacia un techo de nubes que atraviesa hasta llegar al espacio abierto; suavemente nos introduce en un limpio cielo cruzado por aves en vuelo, y finalmente nos sitúa (esta vez en descenso, a manera de "retorno") en el paisaje frío y desvencijado de una ciudad llamada Albany, en 1938.

Difícilmente esta particular introducción podría ser un capricho del autor para presentar su historia. Más bien, llama la atención como lo contrario.

Por una parte, aparece como un juego con el tiempo que, de alguna manera, podría ubicar la historia narrada en un espacio temporal inmediatamente previo al de esa primera imagen del tren que se prepara a partir, y que se cierra y culmina al ser alcanzada por la final en la que el tren avanza veloz llevando a Francis. Por la otra, resulta un juego visual de un proceso de ascenso/descenso, de lo demoledor a lo ideal, y de vuelta de lo real devastador, íntimamente ligado al proceso interno vivido por los personajes de **Ironweed**: los vagos de Albany. Porque los vagos, en este caso los que constituyen el eje de la historia, no son comunes: Francis y Helen son los desertores voluntarios de una clase social pudiente; el primero huyéndole a la culpa de haber perdido un hijo al dejarlo caer, la segunda, por la indigna traición de una familia que la despojara de su legítima herencia. Francis resulta un "vago sensible y elegante" (nada conveniente en un vago, a decir del trapero que lo contrata), marcado por sus errores, repartiendo su vida entre el acoso de los fantasmas de sus muertos y la compañía de Helen Archer. Ella, a su vez, sostiene su presente junto a la etílica figura de Francis y los restos de su ilustre pasado: la endurecida musicalidad de su voz, su destreza al piano, y una colección de pequeños objetos personales de valor. Por supuesto, se evidencia un franco contraste con respecto a la idea de lo que puede ser un verdadero vago, o como lo son otros que aparecen en el film.

Así tenemos al amigo de Francis, a quien la noticia de padecer de cáncer lo convierte en "poseedor" de algo; o a la mujer que yace borracha en la calle hasta morir congelada, quien antes de ser beoda fue prostituta, y antes de eso, "sólo una chiquilla" —que ya es ser **algo** porque nadie es un vago toda la vida. Como quien dice, se "deja de ser" o "se renuncia a seguir siendo" **algo**. Y para Francis y Helen es un lastre que se lleva a cuestas y se vivifica en un modo de existir, simplemente sobreviviendo, poseyendo sólo la memoria individual y el peso de un espíritu maltrecho y roído, pero persistente. Son los residuos de una vida pretérita y sin futuro, cuyo único consuelo es poder compartir su soledad.

Sin embargo, todo lo anteriormente expuesto, puede que resulte un tanto distanciado respecto al momento histórico que de alguna manera se pretende establecer con la fecha al co-

Tallo de hierro: desertora voluntaria de la clase pudiente.

mienzo, situándola en la etapa final de la depresión norteamericana del 29, lo cual justifique tal vez la presencia y proliferación de los vagos, y tal vez éstos constituyan la personificación idónea para representar los avatares de unas almas desarraigadas o autoexiliadas de un mundo y un contexto propios, pero puede sentirse también desubicado al dejar fuera de lugar lo pertinente al peso de lo social (salvo por aquel ataque por parte de la burguesía para repeler a los vagos). Se deja sentir, pues, un dejo de abstracción de los hechos en relación al mundo que los contiene.

Frente a los cuidados de un ritmo y una escenografía que buscan la veracidad, una elocuente fotografía que perfila la textura anímica del clima y de los personajes, la fisicidad de lo real carece de significación y se pierde en el espacio.

Marjorie Miranda

IRONWEED. Estados Unidos, 1987. Dir.: HECTOR BABENCO. Prod.: Keith Barish, Marcia Nasatir; Joseph Kanter, David Weisman, Rob Cohen (ejec.); Guión: William Kennedy, de su propia novela. Fot.: Lauro Escorel. Mont.: Anne Goursand. Más.: John Morris. Int. Jack Nicholson, Meryl Streep, Carroll Baker, Michael O'Keefe, Fred Gwynne, Diane Venora, Tom Waits.

HECHIZO DE LUNA

Cuando un autor se enfrenta con la vida ordinaria, los acontecimientos diarios, los problemas caseros, los pequeños traumas cotidianos, siempre corre el riesgo de ser intrascendente, cursi o aburrido.

Cuando un autor sobrepasa esos límites y su obra sobre el diario quehacer citadino logra captar nuestra atención, interesarnos o conmovernos, decimos que ha descubierto la magia de lo cotidiano y se le llama maestro. Es el caso, por ejemplo, de Chagall, en las artes plásticas, con sus místicos recuerdos de infancia tras las sombría vida de judío pobre, en Rusia. También en Rusia, encontramos a Chejov, con su teatro dedicado a reflejar la decadencia de la aristocracia rusa y su incapacidad para iniciar acción alguna, creando diálogos en apariencia vacíos y sin mayor sentido de la trascendencia. Sin irnos tan lejos, en Venezuela, tenemos la obra literaria de Francisco Massiani, pongamos por caso, quien con su **Piedra de Mar** logra retratar una época y las actividades llevadas a cabo por un grupo de jóvenes que no logran hallar el rumbo definitivo de sus vidas. Todos ellos, a nivel nacional o internacional, son considerados maestros.

Estados Unidos también ha dado sus maestros de la cotidianidad. Faulkner creó una serie de narraciones que pasarían a ser frescos de la vida en el sur y lo harían merecedor de la proposición para realizar el guión de **Lo que el viento se llevó,** oportunidad que el maestro dejó de lado. Ya en el cine, existen autores como Arthur Penn y su constante investigación de la vida norteamericana, o Woody Allen y su necesidad de mostrar sus propias manías para reflejar la existencia de cierto tipo de hombre —o de mundo—, bastante común. Repetimos, cada uno es o ha sido considerado un maestro.

Sin embargo, Norman Jewison no parece ser uno de esos maestros. La irregularidad de sus obras lo comprueba. Un hombre que ha dado piezas como **Jesucristo Superestrella** o **Agnes de Dios,** no puede serlo. Pero Norman Jewison ha dado, al menos, dos obras de gran interés para el cine norteamericano: una de ella es **Al calor de la noche,** con Sidney Poitier en el muy convincente rol de policía bueno, y ahora **Hechizo de Luna,** donde la conjunción de unos personajes bien caracterizados, moviéndose gracias a la pericia de un guión inteligente, realizado con mucha sobriedad, logran hacernos pasar una encantadora velada bajo una legendaria luna neoyorkina: la luna de Cosmo.

Tras un inicio algo débil a causa del tiempo excesivo que se toma el autor para presentarnos a una extensa gama de personajes, comienza la aventura mágica de una familia de emigrados italianos, en la ciudad de Nueva York.

Pero vayamos por partes, comencemos por el principio. En ese largo inicio, que finalmente resulta fundamental para el desarrollo de la historia, se nos muestra a cada uno de los personajes. En primer lugar, a nuestra protagonista: Cher, menos exótica que nunca, pero tan encantadora como siempre. Ella es una viuda solitaria que aceptará a Johnny no por amor, sino porque está cansada de tanta soledad, pero sólo lo hará cuando éste haya cumplido con todo el rito del compromiso. Luego, conocemos al abuelo, un anciano bastante acabado, al parecer, cuya única distracción es pasear a sus perros e invitarlos a aullarle a la luna.

Más atrás viene Cosmo, el padre, con su amor por el trabajo de fontanero y sus aventuras eróticas con una mujer bastante llamativa; los tíos, una pareja madura, que se ama como en la juventud y cree en el amor por sobre todas las cosas, así como en la magia de ese amor; y Rose, la madre, la matrona, la hermosa mujer que vive en pro de la familia: una familia italiana, unida, amable, que se reune, indefectiblemente, a la hora de la comida.

En medio de este grupo se atraviesa Ronnie, un hombre rudo, que sólo vive para atormentarse a sí mismo, solitario e incondicional amante de la ópera. Junto con él, aparece la luna. La luna de Cosmo, la luna mágica, la "bel-la luna" del abuelo italiano, la luna que comparte un secreto con el hermano de Rose.

Este cruce de estrellas —Ronnie y la luna— ejerce sus influencias sobre la familia, y de una vida simple todos pasan a experimentar curiosas sensaciones relacionadas con el amor, y por ende, con el sexo.

Nuestra heroína se entrega a la locura, a cierto frenesí destructivo y equivocado que es el único amor que le ofrece Ronnie, dispuesto a trastocar la vida y los intereses de la mujer que ama; Rose descubre la razón de la infidelidad de Cosmo —el miedo a la muerte— y entonces deja de preocuparse pues, haga lo que haga, Cosmo se morirá como todo el mundo; Cosmo enfrenta sus falsas excusas y redescubre su amor por Rose; los tíos se entregan a una pasión veinteañera y el abuelo, a sus ochenta años, debe ad-

mitir que su vida es pura confusión.

Y esto es **Hechizo de luna.** Nada más, una narración bien pensada, con diálogos inteligentes, que profundiza en lo vulgar maravilloso de nuestras vidas, con escenas llenas de majestuosidad —como lo es el encuentro de los protagonistas a la entrada del Metropolitan—; otras, impregnadas de profundas reflexiones vitales y dramáticas —la opinión de Ronnie sobre la imperfección del amor, y la aclaración de Rose a Cosmo sobre su muerte irremediable—; y otros momentos que rayan en lo cursi y logran moverse en el filo de la navaja —el llanto de Cher frente a una escena de **La Boheme** o el brindis final: por la familia—.

Para finalizar, digamos que pocas veces nuestros distribuidores han usado un slogan tan bien colocado: "una película que es puro encanto". Y eso es. Una pequeña obra de arte, una película que pudo ser una simple y grata comedia y es una historia sobria y nostálgica, al estilo del cine de los años cincuenta —bien por Jewison, entonces—, que llama a la reflexión, que rechaza la soledad e invita a plantearse nuevos conceptos acerca de un tópico tantas veces tocado y, en muchas ocasiones, maltratado: el amor.

Ricardo Azuaga

MOONSTRUCK. Estados Unidos, 1987. Dir.: NORMAN JEWISON. Prod.: Patrick Palmer, Norman Jewison, Christopher Cook (prod. asoc.). Guión: John Patrick Shanley. Fot.: David Watkin. Son.: Dennis Maitland (mezcla), Kim Maitland (asist.). Mont.: Lou Lombardo. Mús.: Dick Hyman. Diseño prod.: Philip Rosenberg. Vest.: Theoni V. Aldredge. Int.: Cher, Nicolas Cage, Vincent Gardenia, Olympia Dukakis, Danny Aiello, Julie Bovasso, John Mahoney, Louis Guss.

EL HONOR DE LOS PRIZZI

El "Butcher" Fleischer dobló una hoja de la persiana y miró a través de los vidrios, tan gruesos como sucios. Veinticinco pisos más abajo se agitaba un hormiguero humano cuyo estrépito era inaudible en la habitación. Paredes, piso y techo estaban forrados de corcho, con viejas salpicaduras de macabro tono marrón oscuro.

El corpulento Butcher se separó de la ventana y dio una última chupada al cigarrillo. A través del humo contempló al Kid "Slices" Salami, sentado en una amarillenta pila de **Cahiers du cinema,** verificando de nuevo los lubricadísimos mecanismos de su sierra portátil a motor. A veces la hacía funcionar, y entonces una cinta blanquecina zumbaba al morder el aire, aunque sin hacerlo sangrar.

El Butcher tiró su colilla al piso de corcho, la deshizo cuidadosamente con el zapato y se sentó en otra pila de **Cahiers,** al lado del pálido y pecoso Slices. Frente a ambos se hallaba la última ocupante de la habitación: la chica de **Cine-Oja.**

Desnuda como estaba, revelaba crudamente la esquelética delgadez de su metro ochenta y cinco de longitud. Colgaba, estirada cual interminable tira de melcocha, amarrada por los pulgares de un par de cables que surgían del cielorraso de corcho. Con esfuerzo trataba de evitar que los cables se encontrasen, pero de vez en cuando le era imposible. Entonces era agitada por convulsiones grotescas, acompañadas con un agudo chisporroteo y con sacudidas de la hirsuta melena rubio pajiza que, por el efecto que sugería en relación al cuerpo, le había valido a la chica de **Cine-Oja** el remoquete de "Cabeza de escobillón".

—It seems the broad doesn't wanna cooperate —dijo el Butcher, con aire fatigado.

—Tis' a broad? —interrogó el Kid. La andrógina carencia de formas de la chica de **Cine-Oja** lo había inducido a error acerca de su sexo. El Butcher resolvió proseguir el interrogatorio sin más explicaciones; después de todo la chica no hablaba inglés, ni el Kid Salami castellano.

—No queda un centímetro de piel donde seguirte apagando colillas. Habla de una vez y así salimos de esto —dijo el Butcher. —¿o tendré que emplear la persuación?

—Eso no. Hablaré —respondió la chica. —Podría resistir todavía la tortura física. Durante días. Pero sé lo que viene ahora: el discursito populistón de tus patronos. El intragable estoraque, falsamente ético-estético-social, según el cual la esporádica crítica cinematográfica de **Cine-Oja** es elitesca, y debe por ello ser silenciada, mientras que la de tus jefes es cotidiana, masiva y orientadoramente divulgativa. Esa sí que no me la calo. Hablaré. Sólo te pido una muerte rápida, después.

—Hecho —convino el Butcher.

—Bien —comenzó la chica. —Es simple. Ernest Hemingway, cobarde e impotente certificado, pasó su vida vendiendo una imagen de tremebundo macho que despanzurraba rinocerontes y búfalos valiéndose únicamente de un mondadientes usado. Al mismo tiempo escribió una obra con altibajos pero valerosa, donde entre líneas dejó un testamento sincero acerca de sus vergonzosas carencias.

"De igual modo, el asmático John Huston pasó su vida vendiendo una imagen de tipo maldito y duro, con los pelos del pecho desordenados por la brisa salobre del Pacífico. Y sin embargo simultáneamente filmó una vasta obra cinematográfica, también con muchos altibajos, que lo muestra como realmente era: un abuelito contador de cuentos de hadas, algo llorón y sentimental, dado el humor sencillo y a la manera directa de narrar. Y uno de sus mayores méritos fue la irreverencia. Muchos mitos echó abajo, simplemente sabiéndose burlar de ellos".

"Fíjate, Butcher, cuán fácil fue cambiar las caras de **bibelots** de Mary Pickford, John Barrymore, Hedy Lamarr, Gary Cooper o Carole Lombard, por las más realistas de Jeanne Moreau, Dustin Hoffman, Jean-Paul Belmondo, Faye Dunaway o Barbra Streisand. Gran derroche de temeridad, ¿no? Cuando el público lo reclamaba desde hacía años. Igual que poner negros, justicieros sindicalistas o indios, a protagonizar. O filmar audacias sexuales que hasta los censores habían estado pidiendo. Basura, Butcher, y tú lo sabes: no era más que falsa transgresión; hipócrita antitransgresión; contradictoria transgresión permitida".

"¿Quién era el gangster, hasta **The Godfather?** Un desecho, un bicho, según la dicotomía simplista entre mafiosos inmorales y rectas fuerzas del orden. Entonces Coppola dijo que la gran corporación capitalista, la macromaquinaria política y el crimen organizado no eran sino variantes del mismo género. Más aún, la pandilla gangsteril conservaba valores desaparecidos largo tiempo atrás en las otras especies: lealtad a la familia, sentido de la honra, arrojo personal. ¿Hay algo más conmovedor que el padrinito Michael Corleone salvando la vida de su padre a costa del sacrificio de una carrera respetable en el mundo llamado decente? ¿O más trágico que su soledad al verse obligado a liquidar a su cuñado y a su hermano, por traidores a la familia?".

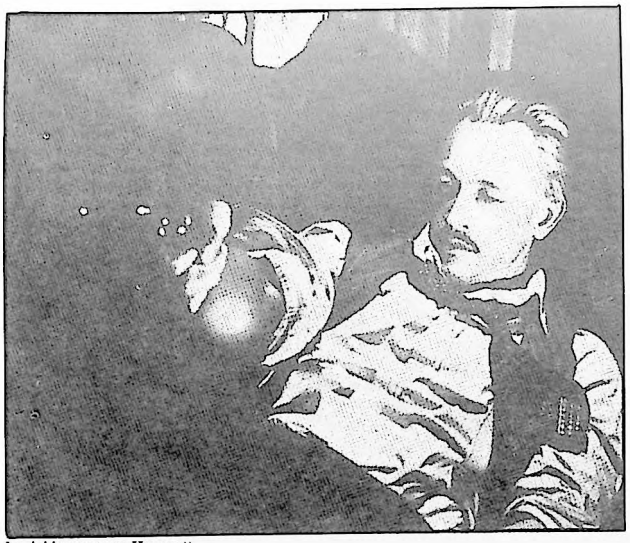
Una historia sobria y nostálgica: **Hechizo de luna.**

El honor de los Prizzi: lo más terrible, sencillez y humor.

"Y entonces, casi a la hora de la despedida (no filmó sino una película más) Huston se presenta con esta que parece pieza menor, coloreada con tonos de album de barajitas, puntuada con música que rompe todos los récords de cursilería y que agota todas las posibilidades de la quincalla grandguignolesca. Sabes a qué me refiero, Butcher: el avioncito hacia la izquierda o hacia la derecha, según vaya para la costa oeste o para la costa este; la explotación —ya casi obligatoria— de las muecas psicopáticas de Nicholson; el tono grotesco impuesto a las actuaciones de Kathleen Turner, Anjelica Huston y, sobre todo, Robert Loggia. En fin, tú me entiendes: la parodia sangrienta, que va de los artesonados de madera oscura, los cortinajes de seda y los retratos de maestros de la ópera. al regateo en torno al precio de un rehén; que muestra cómo se decide el destino de vidas humanas, entre pastas cuidadosamente sazonadas; o la sinuosa toxicidad del personaje de Maerose, mezcla de araña con víbora, y a pesar de todo movida por el más tierno y obsesivo de los amores. Pero todo eso no es nada".

—Ah, ¿no? —repuso el Butcher, perplejo.

—No, muchacho. La clave está en el lema, que, como sabes, dice más o menos que a un verdadero Prizzi le puedes tocar lo que tú quieras, pero el bolsillo, no. Lo de ellos es la capacidad para picar en rabanadas (como va a picarme a mí el Kid dentro de un momento) a su mamaíta santa y a sus hijitos bienamados, si piensan que de esa manera podrían salvar unos centavos. En suma, viejo, la verdadera transgresión, la blasfemia. Nadie se salva. Nada de gangsters románticos enfrenta-



La doble aventura: **Hammett.**

El esquema ideológico medieval: **Atracción fatal.**

dos a la corrupción del superestado norteamericano y la voracidad transnacional, sino el pavoroso y sombrío panorama de un mundo totalmente corrupto, donde unos corruptos pelean con otros corruptos, y donde tu propio padre te envía a corromperte en el cementerio, por cuatro dólares; aunque, eso sí, rodeando toda la operación con una exquisita cortesía y unas interminables piezas oratorias sobre el honor, la fidelidad a los compromisos adquiridos y lo sagrado de los nexos de familia. Y encima, poniendo en evidencia que el hampa ítalo-norteamericana no está integrada, como pretende Coppola, por príncipes del submundo, o por aristócratas del imperio romano transplantados a nuestra época. Son campesinos desarraigados, que se avergüenzan de su origen y que lastimosamente tratan de fingir refinamiento, por razones de puro arribismo. De ahí sus manos llenas de sortijas, sus camisas negras de batista, sus corbatas de seda amarillo pollito, sus Cadillacs rosado encía de perro y sus risibles gustos **kitsch**. Todo ello dicho sin los humos ni las pedanterías que perjudican a **The Godfather,** que de todos modos es una gran película Pero en **Prizzi's Honor** hay pureza, Butcher. Claridad. Sencillez y humor para decir lo más terrible, sin pelos en la lengua, sin concesiones y sin dárselas de Chaplin ni de Eisenstein. ¿Entendiste?".

—Ni una palabra —contestó el Butcher. A pesar de que se hallaban bajo techo, estaba colocándose encima un impermeable. Luego, contra todos los malos augurios, abrió un paraguas portátil y se dirigió a un rincón, donde se atrincheró, dándoles la espalda a las otras dos personas presentes. El Kid Slices no necesitaba más indicaciones y, poniéndose en pie, hizo funcionar la motosierra.

En segundos, una lluvia escarlata duchaba generosamente los lustrosos negros del impermeable y el paraguas. Debajo de ellos, el Butcher meditaba. "Claro que entendí todo lo que dijo. Pero precisamente por eso era necesario eliminarla. La razón de siempre: sabía demasiado".

Pedro José Martínez

PRIZZI'S HONOR. Estados Unidos, 1985. Dir.: JOHN HUSTON. Prod.: John Foreman para ABC Motion Pictures. Guión: Richard Condon y Janet Roach, de la novela homónima de R. Condon. Fot.: Andrzej Bartkowiak. Mús.: Alex North. Mont.: Rudi Fehr y Kaja Fehr. Casting: Alixe Gordin. Vest.: Donfeld. Dis. Prod.: Dennis Washington. Int.: Jack Nicholson, Kathleen Turner, Robert Loggia, John Randolph, William Hickey, Lee Richardson, Michael Lombard, Anjelica Huston.

HAMMETT

"Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu".

Chuang Tzu
(300 AC)

Muy a menudo la vida y la literatura se juegan a los dados la verosimilitud de sus protagonistas. Generalmente gana la vida o eso que llamamos realidad, con lo cual cuadros estupendos del escenario de lo cotidiano se ven barridos por el viento del olvido porque apenas eran algo concreto e irrepetible que no rebasaba la categoría de lo factual. Otras veces esas mismas escenas merecen un rescate, porque son tan crueles o tan cómicas, o desnudan tan bien un pedazo de nosotros mismos, o del mundo, que no falta quien comente: "Aquello era surrealista" o "Parecía Kafka".

Con algunos escritores pasa lo mismo. Sus vidas son tan intensas, tan ricas, que un racconto de Dash Hammett enfrentando villanos anticomunistas de la talla de Richard Nixon es más bueno que un duelo entre Sam Spade y Joel Cairo en "El Halcon Maltes".

Algo de esto está en la base del **Hammett** de Wim Wenders-Francis Coppola y la traslación de Hammett, de escritor en personaje de una historia digna de él, es clara desde las primeras imágenes de la apacible San Francisco entrecortadas por el final "negro" de una historia de joyas y traiciones, el teclear de la máquina que eso escribe y la ya célebre tos de Hammett.

Lo bueno es que a partir de esta propuesta se elabora una doble aventura —policial y estética— capaz de ser leída en varios niveles. Por el lado del cine negro la película presenta un caso de secuestro que —como es de esperarse— no se agota en la mera peripecia sino que apunta a los custodios morales de la sociedad y arriesga uno que otro juicio desfavorable sobre la misma.

La aventura estética es fascinante. A partir del final del relato que el Hammett-escritor-personaje escribe, se estructura una aventura del mismo estilo de las que escribía el Hammett real extracinematográfico. La película es entonces un permanente juego de espejos, una suerte de juego del escondite, magistralmente salpicado de diálogos secos y sarcástico, de personajes archiconocidos que de amigos se trocan en villanos y en el que la realidad conocida (la vida del Hammett real) viste con precisión admirable la realidad contada de una película en la que Hammett pasa a tomar el papel de un posible protagonista suyo y que termina con la escena final del cuento que Hammett acaba de escribir.

Se trata, claro, de una trampa ingeniosa, muy bien elaborada, e inofensiva, por supuesto. La vida copia al arte, pero vamos, no es la vida, es sólo el cine, ese arte que los americanos dominan tan bien para contar cosas y los europeos tan bien para reflexionar sobre ellas. Tal vez por ello las peleas célebres entre Wenders y Coppola, el retiro de Wenders y el montaje (y/o rodaje) final por Coppola hayan sido un lindo regalo, porque sobre esta historia de un detective privado, que se hizo escritor en la realidad para volver a transformarse de escritor en detective en la película, debe haberse armado otra, que jamás conoceremos del todo: la del director europeo que soñó ser más americano que los americanos y la del director americano que soñó ser tan europeo como el que más. Y terminaron con Chuang Tzu, aquel temprano precursor de la serie negra china.

Héctor Concari

HAMMETT. Estados Unidos, 1982. Dir.: WIM WENDERS. Prod.: Francis Coppola (ejec.), Fred Roos, Ronald Colby, Don Guesto, para Zoetrope Studios, para Orion. Guión: Ross Thomas, Dennis O'Flaherty, basado en la novela de Joe Gores. Fot.: Philip Lathrop, Joseph Biroc. Son.: Andrew London (superv.), Wylie Stateman, Randy Kelley (edit.), James Webb (grab.). Mont.: Barry Malkin, Marc Laub, Robert Q. Lovett, Randy Roberts. Mús.: John Barry, Michael Lang, Ronny Lang. Vest. Ruth Morley, Ed Fincher. Maq. Jeff Angell, Thomas Tuttle. Escenog.: James Murakami, Bob Goldstein. Efect. espec.: Howard Jensen, Joseph Lombardi. Int.: Frederic Forrest, Peter Boyle, Marilu Henner, Roy Kinnear, Lydia Lei, Elisha Cook, R.G. Armstrong, Richard Bradford.

ATRACCION FATAL

Gracias a la amabilidad del gobierno nacional —que ha dado la oportunidad a los estudiantes universitarios de perder unos cuantos meses de sus vidas y a los profesores la bendición de morirse de hambre por cinco meses— pude hacer un viaje a Nueva York, donde me sucedió algo muy curioso. Una tarde estaba en **Gotham Book Mart** buscando **Marilyn among friends,** un libro inglés con fotos inéditas y hermosos textos sobre Marilyn. Cuando iba a pagar, entró una niñita de unos seis años cuya cara me era familiar. Luego de pensar unos segundos, la recordé: era la niñita de **Atracción Falta.** Se me ocurrió ser un poco antipática y, cuando pasó a mi lado, solté mi carcajada más irónica (que a mi pesar, es realmente inofensiva) y salí de la librería, luego de escuchar que la niña saludaba familiarmente al librero y éste le contestaba cariñosamente. Pensé que sería por su condición de niña famosa o algo así. Estaba equivocada.

Mientras esperaba el semáforo, sentí que alguien halaba la manga de mi camisa. Era ella. Puse mi cara más amarga (que también es bastante inofensiva) y continué esperando. Ella comenzó a hablar.

"Sé lo que piensas de mí porque estuve en esa película horrible. Me gustaría hablar contigo, eres una de las pocas personas que cuando me ven en la calle, no me pellizcan las mejillas y dicen: ¡Qué niña tan linda, qué dulce... igual que su papel en **Atracción Fatal!** Entonces mi mamá pone cara de desprecio, se ríe como lo hiciste tú, y dejamos a esos bobos con la palabra en la boca".

Yo iba al cine, faltaban 15 minutos para que empezara la función —ni siquiera puedo recordar qué película

era— y el cine quedaba a dos cuadras. Pero, ¿una niña de seis años que se exprese así? Pensé que hablar con ella iba a ser mejor que cualquier película. Y así fue.

Me pidió que comprara unas cervezas y me invitó a su casa. Si, Ellen Hamilton Latzen sólo tiene seis años pero su IQ es de 160; además, sus padres le han dado una excelente educación que comienza por no mandarla a la escuela, pasa por la ausencia total de la televisión y termina en muchísimas lecturas. Como toda niña, posee una gran carga de instintos sueltos de esos que algunos llaman maldad. Todo esto me lo contó en el camino. Ya cerveza en mano, decidí preguntarle qué hacía una niña como ella en una película tan hipócrita. Su respuesta fue maravillosa.

"Estábamos algo cortos de dinero. Mami escribía mucho, pero no quería publicar en las condiciones que le imponía su editor, así que no publicaba. Papi estaba desempleado —siempre deja los trabajos dos o tres meses después que lo han contratado— y... bueno, alguien nos dijo que buscaban una niña como de mi edad para una película. No sabíamos qué hacer, pero luego nos presentamos. Los del casting y Lyne se volvieron locos conmigo porque, naturalmente, me hice la tonta. ¡Ahora me siento tan culpable de haber aceptado! Creo que no volvería a hacer una cosa así ni por todo el oro del mundo. Le dieron el guión a mami luego de pedirle que sólo me mostrara las escenas donde aparecía mi personaje. ¡Ja! Lo leímos entre los tres, papi hacía de Dan, mami de Beth y yo de Alex. Nos pareció espantoso. Parecía una colaboración de Bernardo de Morlas -ese cluniacense que en 1140 escribió **De contemptu mundi**, obra donde se maldice a las mujeres— con Gregorio VII, el papa que implantó el celibato sacerdotal en el siglo XI. El esquema ideológico es completamente medieval: hay dos clases de mujeres, las santas y las perversas. El hombre puede decidir entre ambas, pero si escoge a la perversa es castigado. Luego que el castigo ha sido consumado, hay que acabar con la fuente del mal. Sólo entonces se alcanza la redención. ¿No te diste cuenta que Dan y Beth no hacen el amor? A lo más que llegan es a un manoseo tiernamente adolescente. En cambio con Alex... sexo salvaje repetidas veces. Parecen una pareja de opusdeístas, sólo hacen el amor para procrear. Fíjate en como está representada la familia de Dan, ¡son tan felices, tan lindos, tan perfectos! La niñita, Beth y el perro parecen el mismo personaje: manso, dulce e imbécil. Por eso la niñita ve ese estúpido programa de televisión y Beth le cuenta el cuentico de 'watch out for the worms'... ¡Agh! ¿Y los amigos? La quintaesencia del conformismo **upper middle class**, absolutamente descerebrados. No es que la vida de Alex sea muy interesante, pero la de Dan y Beth es una especie de momificación antes de la muerte. Por otra parte, ¿qué te parece esa separación tan marcada entre la esposa/madre y la mujer que trabaja? Según Dearden y Lyne ambas posibilidades son excluyentes y, además, ser mujer independiente equivale a ser perversa y frustrada, es decir, no se escoge el trabajo, se va hacia él por la frustración de no tener hogar y marido que nos mantenga. El mundo de Alex es sórdido y sombrío:(salsa quién dijo que la salsa es sórdida? ¿Sabes lo que es sórdido en verdad? La country music), mataderos, escritoras que tienen affaires con políticos y luego los relatan en sus obras. Todo lo contrario del mundo **upper middle class**, tan lindo y a la mode. Y, además, Beth usa sostén y Alex no. Apuesto que si Alex hubiese sido un ama de casa con hijos y diez sostenes en sus gavetas, Dan habría dejado a Beth por ella. Todo esto me resulta bien idiota, sobre todo porque estoy convencida que el adulterio es la medicina del matrimonio".

Claro, si no, ¿Cómo haría la gente para soportarse tanto tiempo? Me atreví a preguntarle cómo era el final del guión y le dije que había leído en alguna parte que era distinto al de la película.

"En el guión, Alex se suicidaba con el cuchillo de cocina, escuchando **Madame Butterfly.** Yo no supe lo del otro final hasta que vi la película. Diablos, el guión era infame, pero la película resultó cien veces peor. Y me enferma pensar como todo el mundo, los críticos, quiero decir, piensa que la película es retrógrada pero está muy bien hecha. No. Es troglodita y su tratamiento fílmico es de lo peor que puede producir el cine norteamericano. Continuemos con eso del final. A lo largo de la película Alex escucha **Madame Butterfly,** incluso tiene una conversación con Dan donde éste relata un episodio de su infancia relacionado con esta ópera; entonces la gente imagina que Alex se va a suicidar, como establece el guión. Pero ese efecto de prefiguración, con el nuevo final, se va al infierno y pasa a ser una pista falsa (una cosa es soprender al espectador con un final inesperado y otra es darle pistas que conducen a un determinado final y luego cambiarlo, convirtiendo las pistas en engaños)".

Mientras la escuchaba, recordaba las diferencias entre el tratamiento de algunas de las escenas supuestamente emocionantes (Dan encuentra su **foreign car** bañado de ácido, Beth y Ellen descubren una el hervido y la otra la jaula vacía, Alex lleva a Ellen a la montaña rusa mientras Beth la busca desesperadamente y choca) y la escena final (Alex y Beth luchan en el baño mientras Dan, en la cocina, prepara un te para su recobrada esposa). Se lo comenté y la respuesta no se hizo esperar.

"Sí. Fíjate en lo siguiente: esas tres primeras escenas que mencionaste tienen algo en común; todas ocurren después que la acción que va a desencadenar la emoción en los personajes y en el espectador ya ha sido ejecutada. El carro de Dan ya está bañado de ácido, el conejo ya ha sido despedazado, Ellen ya salió del colegio con Alex y no hay posibilidad de que los personajes perjudicados hagan algo para mejorar la situación. Además, estas escenas están construidas de manera que haya dos acciones paralelas: Alex espía a Dan cuando ésta va hacia su carro, Beth va hacia la cocina y Ellen hacia la conejera, Beth busca a Ellen por la calle y Alex está con ella en la montaña rusa. Los ádmiradores de la película dicen que se trata de "suspenso psicológico" y yo me pregunto: ¿Dónde está el suspenso? Tengo entendido que el suspenso consiste en un tratamiento según el cual es presentada una situación conocida —en el sentido que se conocen todos los elementos en juego— la cual tiene varias alternativas de solución, de manera tal que se prolongue el período previo al desenlace, lo cual produce una agudización del sentido del tiempo en el espectador, involucrándoselo así emocionalmente en la acción. Por ejemplo —yo no soy admiradora ciega de Hitchcock, pero esto es algo que él hacía muy bien— la escena de **Marnie** (1964, con Tippi Hedren, Sean Connery y Diane Baker) donde ella se queda a robar la caja fuerte de Rutland and Co. Eso sí es suspenso. Aunque es evidente que la intención de Lyne es otra, él también quiere involucrar al espectador, pero a través de la artificiosidad y la truculencia, lo cual se corresponde perfectamente con la historia, retorcida y estrambótica. El resultado que obtiene Lyne es una especie de seudohibrido entre suspenso y sorpresa, lo cual suena paradójico ya que ambos tratamientos juegan a efectos opuestos, pero Lyne lo logra con exquisito criterio de vendedor de automóviles de lujo, o de seguros contra ataques extraterrestres, o de indulgencias (del suspenso se mantiene el uso de dos series de acciones; de la sorpresa, lo **supuestamente** inesperado de la acción cometida). En cambio, la escena final si es de suspenso: mientras Alex y Beth luchan en el baño, Dan está abajo con la tetera que

La marcha nupcial, Erich von Stroheim (1927).

Algunas colecciones completas y los números atrasados disponibles de Cine al Día pueden adquirirse en las principales librerías del país.

Pu Yi y el sabio director de la cárcel: **El último emperador.**

suena justo cuando grita Beth. Aquí se juega al ¿llegará a tiempo Dan o Alex matará a Beth? Como puedes ver, este tratamiento no tiene nada que ver con el resto de la película; se ve la costura, se nota que el final fue cambiado para complacer la frustración de las esposas burguesas engañadas que van al cine".

Ya era suficiente, así que decidimos ir al cine.

Fue muy emocionante ir a NY, me ahorré el trabajo de escribir una nota y conocí a una gringuita inteligente. Pero hubiera preferido terminar este año mi último semestre en la universidad. Menos mal que ahora el rector es Fuenmayor y los señores del gobierno no se las van a ver tan fáciles con la universidad. De todas maneras, pido al señor presidente y al ministro de educación (sí, con minúsculas) que cumplan con el acuerdo porque si no van a tener que consultar en los diccionarios de mitología la información sobre los siete trabajos de Hércules, pero no para meterlo en la universidad, sino para tener quien los saque de aquí cuando las cosas se les pongan feas.

María Gabriela Colmenares

FATAL ATTRACTION. Estados Unidos, 1987. Dir.: ADRIAN LYNE. Prod.: Stanley R. Jaffe, Sherry Lansing; Juliette Steyning-Brown (coord.); Christopher Cronyn (ger.); para Paramount. Guión: James Dearden. Fot.: Howard Atherton. Mont.: Michael Kahn, Peter E. Berger. Dis. prod.: Me Bourne. Dir. art.: Jack Blackman. Mús.: Maurice Jarre. Vest.: Ellen Mirojnick. Tit.: Dan Curry, Cinema Research Corp. Son.: Alan Robert Murray, Robert Henderson (superv. mezcla). Int.: Michael Douglas, Glenn Close, Anne Archer, Ellen Hamilton Latzen, Stuart Pankin, Ellen Foley, Fred Gwynne, Meg Mundy, Tom Brennan, Lois Smith, Mike Nussbaum, J. J. Johnston. Michael Arkin, Sam J. Coppola.

EL ULTIMO EMPERADOR

Si lo que queda entre líneas del último trabajo —en el sentido hercúleo de la palabra— de Bernardo Bertolucci hubiera sido desarrollado, se tendría con **El último Emperador** una obra particularmente elocuente sobre los procesos desgarradores, cuya culminación no podemos vislumbrar todavía, que caracterizan nuestro siglo. La historia no podría ser más ilustrativa de las sacudidas radicales y el desordden espiritual que han estado sufriendo las generaciones contemporáneas y que, en las vísperas del nuevo milenio, siguen amenazando a las venideras. Pu Yi nace inmerso en los vestigios de una antigüedad que se quiere eterna, en un microcosmos fuerte de su perfección, que se quiere ignorante de necesidades, situaciones y mutaciones de la sociedad que le rodea. La aproximación de Pu Yi al "mundo exterior" se da a través de su tutor escocés —es decir totalmente inversa a la de un chino que saliera de su recinto a conocer la "vida verdadera"— empalmando así, directamente, con la visión hegemónica mundial, donde la posibilidad de una liberación de lo individual cotidiano no produce la menor alteración en el concepto del poder, cuya contraparte sigue siendo la masa sin rostro de los subyugados. El apego al privilegio y la alienación cultural son la causa lógica de la entrega de Pu Yi a los japoneses, quienes concilian para él justamente su necesidad de seguir siendo emperador en un mundo moderno, profundamente coincidente con las abstracciones asimiladas en su educación anglosajona. Por último, la prisión y sucesiva liberación como ciudadano común, revelan a la vez a Pu Yi el disvalor del poder, su culpabilidad y la existencia de China y de los hombres.

Los grandeds temas del poder, de la alienación y de las transformaciones sociales encuentran en esta película una representación esencialmente figurativa. Sólo en el gran capítulo inicial, que presenta la infancia y juventud de Pu Yi en la Ciudad Prohibida, el ambiente arquitectónico, el vestuario y la coreografía se integran a la vitalidad de los personajes y de los hechos, cosa que no deja de ser extraña si se piensa en el extremado exotismo, espacial y temporal, de la situación. Después, Bertolucci reencuentra su típica puesta en escena pictórica, que en este caso funciona como un drástico alejamiento del personaje, primero mediante una visión indirecta —predominio de personajes secundarios, condensaciones de atmósferas y costumbres— y luego adoptando los medios didascálicos del cromo popular, ambas formas ampliamente reminiscentes de su otro "gran fresco histórico" (**Novecento**, 1976). Es probable que tales escogencias se alojen en ese terreno creativo dominado por las pasiones del gusto, que por demás encuentran una gran correspondencia en el receptor. Pero las significaciones que consignan son inversamente proporcionales al planteamiento individual de la narración que, a través de una biografía, demanda la más profunda comprensión de la experiencia humana de la historia.

En efecto, al hacerse más compleja —adulta— la experiencia interior, aumenta el predominio de la **escena**, connotada mediante la alusión, indefectiblemente refinadísima, a representaciones sumamente conocidas y fuertemente codificadas, como el papel de la anomalía y el vicio en relación al fascismo o el esquematismo inflexible de los procesos revolucionarios. Generalizaciones que no guardan suficiente conexión con la experiencia única de Pu Yi, cuyo desarrollo excepcional a través de durísimas aunque inevitables opciones podía suministrar una multidimensionalidad a fenómenos de los cuales todavía tenemos una noción limitada a la ideología dominante. Si se piensa que Pu Yi justificó con su monarquía la ocupación japonesa de Manchuria desde 1932 hasta 1945, resulta particularmente sorprendente la imagen desenfocada y banal que de ese período se da en **El último Emperador**: la decadencia moral del entorno, la atrocidad estilo nazi simbolizada en la destrucción médica de la esposa y su bastardo, la fidelidad y la traición a la patria enfocados en los personajes femeninos, son los rasgos fuertes de una narración en la cual Pu Yi aparece como una sombra irreconocible. Igualmente, la omisión de los cuatro años de prisión soviética y el tratamiento estereotipado de la prisión china, no dejan a flote sino un obvio intento de suicidio y una igualmente obvia ignorancia de las atrocidades japonesas (obvias en el sentido que complacen plenamente una cierta imagen ideológica de reyes y dictadores), y una presentación totalmente dicotómica de los revolucionarios (vieja guardia pura, joven guardia fanática), mientras el tremendo viaje interior de Pu Yi es sustituido por los primeros planos cada vez más frecuentes del hermoso rostro de John Lone, que sólo sugiere una inquebrantable nobleza y el sufrimiento infinito que a ésta le sienta.

El predominio de esta idea de la nobleza se acentúa, por desgracia, en las secuencias finales, cosecha pura de los guionistas, donde Pu Yi aparece más noblemente solitario aún de como lo fue siendo emperador, a pesar de que en la realidad, indultado y colocado en su empleo en el Jardín Botánico de la capital, se casó poco después con una enfermera, lo cual indicaría un buen grado de integración a su nuevo mundo. Pero no, él parece estar siempre solo y apegado a un idealismo absoluto, ingenuo y elemental, hasta el punto que se arriesga a intervenir en un acto político de calle de la Revolución Cultural, cosa a todas luces increíble. Seguramente, a los guionistas les pareció absurdo desperdiciar la oportunidad de cuestionamiento que les brindaba el viraje sufrido por el régimen chino en los últimos diez años, pero no llegaron más allá, una vez más, del eco ideológico que de la Revolución Cultural le llegó a todo el mundo. Un segundo final lo constituye el aceptable reencuentro de Pu Yi con la Ciudad Prohibida, ahora abierta a la visita turística. Ahí también, sin embargo, lo espera a uno la banalidad metafísica de la inmortalidad de un grillo y de la revalorización de un trono.

Aun apoyados en una historia fascinante, Bertolucci y su productor inglés no hicieron sino montar un gran espectáculo, con la puntillosidad, la somnolencia y el conformismo de las grandes series televisivas italianas. De hecho, en un comienzo concibieron la producción en este sentido. Y de la televisión tiene la falsa amplitud y la anténtica estrechez hegemónica de Occidente: no sólo lo poco de valor que Pu Yi pudo haber aprendido en su vida le viene de su tutor Reginald Johnston, sino que el libro de ese mismo personaje vendría a ser la iluminación suprema por la cual un revolucionario chino llega a comprender y a abogar por el pobre monarca... Y esta tesis es el colmo hasta para un ambiguo esteticista como Bernardo Bertolucci.

Ambretta Marrosu

THE LAST EMPEROR. China/Italia/Inglaterra, 1987. Dir.: BERNARDO BERTOLUCCI. Prod.: Jeremy Thomas, Franco Giovale, Joyce Herlihy (asoc.); Mario Cotone (superv.); Manuela Pineskj Berger (coord.); Attilio Viti, Lamberto Palmieri, Pietro Sassaroli, Alberto Passone, Stefano Bolzoni, Yang Kebing, Zhang Yuming, Wang Liansheng (ger.). Guión: Mark Peploe, Bernardo Bertolucci; Enzo Ungari (colab.). Foto.: Vittorio Storaro. Mont.: Gabriella Cristiani. Dis. prod.: Ferdinando Scarfiotti. Dir. art.: Gianni Giovagnoni, Gianni Silvestri, María Teresa Barbasso, Wang Jiwian. Ef. esp.: Gino De Rossi, Fabrizio Martinelli, Yang Jingguo. Mús.: Ryuichi Sakamoto, David Byrne, Cong Su. Vest.: James Acheson, Ugo Pericoli. Tit.: Maurice Binder. Son.: Les Wiggins (superv. mont.). Ases.: Shirley Sun (prod.); Aisin Gioro Pu Jie, Li Wenda, Guoburou Pun Qi, Aisin Gioro Yu Zhan, Aisin Gioro Wen Xin. Inv. hist.: Cloe Peploe. Inv. doc. film.: Mary Lance. Int.: John Lone (Wu Gualiang), Joan Chen (Chen Chong), Peter O'Toole, Ying Ruocheng, Victor Wong, Dennis Dun, Ryuichi Sakamoto, Maggie Han, Ric Young, Wu Jun Mei, Cary Hiroyuki Tagawa, Jade Go, Fumihiko Ikeda, Richard Vuu, Tijger Tsou, U Tao, Fan Guang, Henry Kyi, Alvin Riley III, Lisa Lu. Hideo Takamatsu.

Redacción: Ricardo Azuaga, Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Pedro José Martínez, Marjorie Miranda, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". Depósito Legal P.P. 84-0232.

El valor del ejemplar de **Cine Oja** es de **Bs. 5,00.** La suscripción por 10 números es de US$ 8,00 para América Latina y de US$ 15,00 para otros países. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día", Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-Oja puede adquirirse en las principales librerías del país.

Venezuela: Con Inocencia mortal, hacia un cine Profundo
Las arduas soluciones de la sempiterna crisis del cine nacional.

suplemento
de cine-oja n. 17

cine-oja

LAS DIFICILES SOLUCIONES DE LAS DIFICULTADES DEL CINE NACIONAL.

Cada cierto tiempo la producción cinematográfica nacional es sacudida por una crisis. La penúltima fue hacia fines de 1986 cuando fue nombrado presidente del Fondo de Fomento Cinematográfico el Lic. Falcón Moreno, quien inició una serie de gestiones que de concluirse habrían desvirtuado totalmente la función del Fondo. Contra Falcón se alzaron todas las voces. Las de los gremios, las de las Cámaras y hasta las de los miembros del propio Directorio del Fondo. Finalmente Falcón salió, pero con él salieron todos los representantes designados por diversos organismos como el CONAC, el Ministerio de Relaciones Exteriores y el de la Cultura, para pasar a ser funcionarios del Ministerio de Fomento designados todos por el Ministro respectivo, rompiéndose con uno de los principios básicos de la constitución del Fondo como lo era la pluralidad de las representaciones de todos los sectores públicos y privados implicados con la actividad cinematográfica en el país. El cambio de Ministro no produjo ninguna modificación en este sentido, aunque es de esperarse que quizás el próximo año, año de elecciones, año de cambios, el sector público pueda reflexionar sobre este problema y se vuelva a la designación directa de los miembros del Directorio por parte de los diversos organismos públicos representados en él.

La crisis actual es de índole económica. Aunque esta crisis - caracterizada por el hecho de que la mayor parte de los filmes venezolanos no recuperan sus costos - siempre ha estado latente, se ha agudizado ahora con la devaluación de 1986, la consecuente inflación y el aumento galopante de los costos de producción, sin que, por otra parte, hayan aumentado los ingresos por exhibiciones comerciales. El Fondo ha tomado algunas medidas como subir a 4 millones de bolívares el límite máximo de costo reconocido, llamado techo de costo, con lo cual los créditos completos que otorga el Fondo llegaron a 2 millones y los subsidios directos, llamados incentivos, también subieron, por lo que su monto máximo, según las regulaciones del Fondo, podría llegar hasta 2,8 millones. Esta decisión, aplicada ya en 1987, mitigó un tanto la penuria económica de los productores, pero para la fecha los costos han seguido subiendo y de nuevo hay presiones para que el Fondo, de nuevo, actúe providencialmente, aumentando otra vez el techo de costo.

Para los que abogan por esta solución, la mayor dificultad radica en que los recursos del Fondo son limitados, y el aumento del techo de costo implicaría gastos que el Fondo no puede cubrir con sus actuales recursos. Consecuencia inmediata: se alzan voces para que el Estado aumente los aportes que anualmente hace al Fondo. En recientes declaraciones (El Nacional, 22.4.88) Julio Sosa, nuevo presidente de la ANAC, señala que el gobierno ha "concedido subsidios por el orden de 346 millones" a los importadores de películas extranjeras, mientras que el aporte al Fondo se limita a "19 millones de bolívares".

Evidentemente se trata de una posición justa, pero también es evidente que el problema tiene muchas facetas y resulta excesivamente simplista y conformista buscar soluciones que no cambian absolutamente nada, salvo la cantidad de dinero que el Estado asigna al cine. Sobre todo cuando se piensa que el cine es una industria cultural y que por lo tanto no sólo hay que considerar las cuestiones económicas sino también las culturales, aún cuando, operativamente, están absolutamente imbricadas.

Desde un punto de vista cultural las cuestiones básicas son la calidad del filme y su difusión. Desde un punto de vista económico la cuestión fundamental es el ingreso que pueda obtener el filme a través de su exhibición. Hay un elemento común: mientras más personas vean el filme, se satisfacen simultáneamente la cuestión de la difusión —la obra es conocida por mucha más gente, el efecto de sus proposiciones se multiplica— y la cuestión económica, ya que más personas pagan y los ingresos se hacen también mayores. Pero las relaciones entre el valor cultural de un filme y sus posibilidades de difusión son un problema complicado y que se presta a infinitas tergiversaciones por quienes manejan el negocio cinematográfico. Sin entrar en una discusión detallada, diremos que rechazamos la hipótesis de que haya una relación directa entre el valor cultural de un filme y los ingresos que obtiene. Hay una fuerte tendencia empresarial a identificar el filme de calidad cultural con el fracaso de taquilla, porque esta actitud, favorece sus intereses. Pero el hecho es que hay numerosas películas de enorme valor cultural, citemos el caso de **Macu** en Venezuela, que han sido también enormes éxitos de taquilla. Pensamos que son otras las razones y para ello comenzaremos por señalar algunas que se relacionan directamente con la cuestión económica.

Operación Billete de Olegario Barrera: interesante fracaso de público.

Es más o menos un lugar común decir que el mercado venezolano es limitado, estrecho, y que el cine nacional tiene que conquistar mercados externos para lograr una base económica propia y consistente, lo cual es perfectamente cierto. Pero también hay otros tres factores, sólo nacionales, que podrían incidir en el fortalecimiento de la base económica. Uno, que redundaría en una disminución proporcional de los ingresos de los exhibidores y distribuidores, es el incremento de la parte que le toca al productor de cine nacional en el reparto de los ingresos de taquilla. El segundo consistiría en optimizar los ingresos de los filmes nacionales mediante unos adecuados procedimientos de mercadeo, distribución y promoción. El último sería el incremento de los aportes que hace el Estado mediante los mecanismos de subsidios y créditos.

El mercado externo

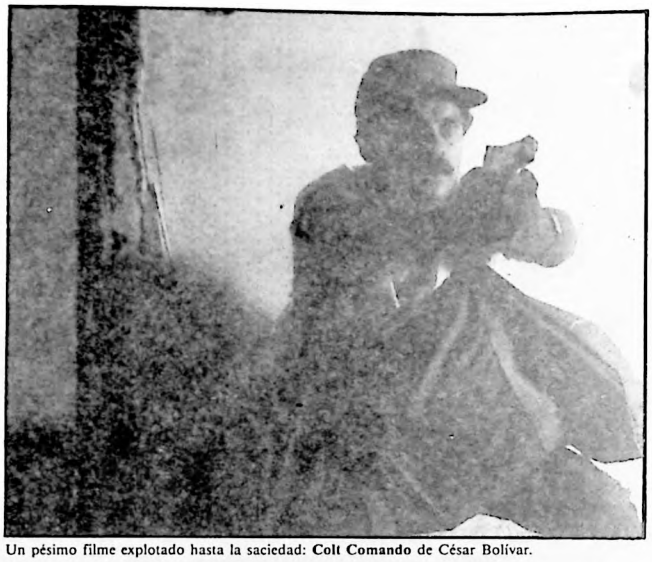
En un trabajo publicado en el N° 2 de Cine-Oja, se llegaba a la conclusión de que las películas venezolanas no logran distribuirse ni siquiera en otros países que como los latinoamericanos constituyen su mercado externo natural, por la oposición frontal y efectiva de las multinacionales que controlan la distribución y la exhibición de esos países. Tampoco estos países logran distribuir y exhibir sus películas en Venezuela —salvo el caso de Pelimex, que se ha copiado el esque-

ma de las multinacionales de origen americano y que de hecho es una multinacional— por la misma razón: las multinacionales controlan la distribución y exhibición en Venezuela y se oponen radicalmente a perder parte de su negocio en beneficio de terceros.

El análisis del mecanismo por el cual las multinacionales logran controlar el negocio tiene que arrancar de la separación entre la exhibición y la distribución. En Caracas, que constituye la principal ciudad contribuyente, el negocio de la exhibición es bastante malo. De los ingresos brutos de las películas extranjeras un 10% se va como impuesto municipal, un 2% como aporte al Fondo de Fomento Cinematográfico, un 45%, en promedio, como pago a los distribuidores, y cerca de un 15% como pago de alquiler. El pago a los distribuidores sube al 55% promedio cuando son películas nacionales. Les queda si acaso un 28% para pago de personal, mantenimiento y depreciación de equipos, servicios, patentes, publicidad, impuesto sobre la renta y utilidades. Unas primeras estimaciones indican que sólo aproximadamente un 35% de las salas cubren sus costos o dan utilidades, y que el 65% restante trabaja con pérdidas. ¿Cómo se explica esta situación? Simplemente por el hecho de que el gran negocio lo hace la distribución con ese 45-55% en promedio que recibe de las entradas brutas. Para poder hacer este negocio necesita las salas de exhibición y, como nadie trabaja con pérdidas, las salas de exhibición, directa o indirectamente, también son propiedad de las mismas empresas o de empresas pertenecientes a los mismos accionistas de las distribuidoras. Este mecanismo tiene dos efectos: las utilidades obtenidas en la distribución cubren fácilmente las pérdidas que da la exhibición y todavía hay un considerable margen de ganancias: luego, imposibilita totalmente cualquier competencia a nivel de exhibición. No pueden surgir exhibidores independientes porque en las condiciones actuales difícilmente pueden obtener alguna utilidad y porque en los casos excepcionales en que aparecen de todos modos, quedan bajo el control de las distribuidoras multinacionales porque son la única fuente establecida de filmes, sin los cuales los exhibidores no pueden trabajar. El círculo se cierra férreamente. Tampoco pueden aparecer nuevas distribuidoras porque no encuentran salas donde exhibir. Unas son propiedad de las distribuidoras multinacionales competidoras y celosas de mantener su campo incólume y las otras están sometidas por esas distribuidoras por las razones antes indicadas. Se necesitarían inmensas inversiones para que pudieran aparecer nuevas distribuidoras, que necesariamente tendrían que tener sus circuitos de salas de exhibición propias, y el riesgo financiero es demasiado grande. En Venezuela las grandes distribuidoras multinacionales, que son simples sucursales o agencias de las matrices externas, no compran las películas que reciben, sino que éstas son propiedad de las matrices. Las hacen circular por todos los mercados dominados y van recaudando el máximo posible de cada país. Por supuesto que sólo hacen circular los filmes que son de su propiedad. Allí está el bárbaro atropello cultural que impide el acceso a las salas venezolanas de infinidad de películas de todas las nacionalidades, incluyendo americanas, muchas de ellas de gran importancia cultural, y cuyo conocimiento y experiencia son negadas sistemáticamente a nuestro país, manteniéndolo incomunicado y alejado del desarrollo de la cultura contemporánea.

Por ejemplo los filmes de Cassavetes distribuidos por Columbia o Universal llegan a Venezuela (**Minnie and Moskowitz,** 1972 y **Gloria,** 1980), los demás distribuidos por Faces, que no opera en Venezuela, no llegan (**A woman under influence,** 1975, **The killing of a chinese bookie,** 1976, y **Opening night,** 1977).

Si no cambian las circunstancias los venezolanos nunca veremos los filmes que no pertenecen a las grandes distribuidoras americanas, salvo rarísimas excepciones. Como este sistema impera en multitud de países, en esos países nunca se podrán exhibir comercialmente filmes venezolanos, salvo rarísimas excepciones.



Un pésimo filme explotado hasta la saciedad: **Colt Comando** de César Bolívar.

El único cambio en el mercado externo de las películas venezolanas sólo puede darse por tratados bilaterales que le aseguren la exhibición obligatoria de un cierto número de filmes a los países firmantes. El sistema de cuotas no funcionaría ya que es una decisión unilateral que no obliga al otro país. En 1986 llegaron 337 filmes producidos en U.S.A. (70% del total exhibido) y los norteamericanos se reirían de cualquier proposición de cuota. En cambio con países como Argentina la cifra baja a 4 (0,8%) y a 2 con Brasil (0,4%) o sea que es cuantitativamente ridículo pensar en que esos países se obliguen a importar películas venezolanas. La única solución es quitarle en cada país un pedazo de la torta exhibición-distribución a las grandes multinacionales mediante una intervención bilateral a nivel de gobiernos, para cederle ese espacio a las películas del otro país. Pero con las conservadoras políticas comunicacionales de Venezuela eso es bien difícil que suceda, así que se seguirá optando por la absolutamente inútil práctica de asistir a Festivales y hacer circular Muestras de Cine Venezolano (11 y 6 respectivamente en 1987, según la Memoria del Fondo) con el único resultado de vender algunos filmes para su exhibición televisiva en menos que pocos países y a precios que oscilan alrededor de los 2.000 dólares. En síntesis, la búsqueda de mercados externos parece muy poco factible en el futuro inmediato.

El mercado interno

En cuanto a las posibilidades de aumentar los ingresos de los productores nacionales en el mercado interno, en cambio, parece factible incrementando el porcentaje que reciben. Sin embargo, la contraparte debería cargarse a la distribución, que es la actividad que produce las mayores utilidades y no a los exhibidores, cuya rentabilidad en general es muy baja, como se ha mostrado antes. Esto implicaría modificar el Decreto que norma la comercialización de obras cinematográficas, aumentando el porcentaje que reciben los exhibidores en el caso de las películas extranjeras y disminuyendo el que reciben con las películas nacionales, así como aumentando el porcentaje que reciben los productores nacionales de los distribuidores. Otro aspecto que puede incrementar los ingresos de los productores es mejorar la programación de las salas y la promoción de los filmes nacionales. Hay muchos filmes cuyo fracaso de taquilla está asegurado de antemano por la pésima selección de las salas y el detestable lanzamiento promocional. Ya es tiempo que para asegurar una mayor difusión de sus obras y aumentar su rentabilidad, nuestros cineastas-productores dediquen más atención a la cuestión del mercadeo. No es que el estudio de mercadeo asegure una mayor afluencia, pero sí asegura la eliminación de errores y malas intenciones que ha arruinado más de la cuenta la presentación de muchos filmes nacionales.

No obstante, estas mejorías no llegarían a ser decisivas, porque los montos adicionales no serían suficientes para resolver la situación de manera estable. La variable más importante, entonces, vendría a ser el apoyo del Estado, especialmente a través del progra-

MINISTERIO DE FOMENTO
DIRECCION DE INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

RECAUDACION BRUTA DE LAS PELICULAS VENEZOLANAS
EN EL AREA METROPOLITANA E INTERIOR
AÑO: 1987

Fecha de Estreno	Título de la Película	Director	Area Metropolitana Bs.	%	Interior Bs.	%	Total Bs.	%
10-03-87	Amazonas El Negocio	Carlos Azpurua	131.639	100,00	-o-	-o-	131.639	0,23
24-03-87	Colt Comando	Cesar Bolívar	3.874.700	37,32	6.505.434	62,67	10.380.134	18,10
13-05-87	El Escandalo	Carlos Oteiza	3.341.133	64,55	1.844.949	35,64	5.175.972	9,02
13-05-87	Ifigenia	Ivan Feo	862.955	70,59	359.606	29,41	1.222.561	2,13
03-06-87	La Oveja Negra	Roman Chalbaud	1.917.125	52,39	1.730.418	47,29	3.659.417	6,38
24-06-87	Macú	Solveig Hoogesteijn	9.010.111	46,21	10.488.613	53,79	19.498.724	33,98
08-07-87	No Hace falta Decirlo	Alejandro Padrón	550.445	37,15	919.109	62,85	1.589.554	2,77
29-07-87	Inocente y Delincuente	Daniel Oropeza	2.416.816	49,82	2.454.571	50,60	4.851.387	8,45
26-08-87	Tesoro	Diego de la Tegua	792.056	0,71	329.723	29,39	1.121.779	1,95
02-09-87	Unas Son de Amor	Haydee Ascanio	927.503	78,01	261.479	21,99	1.188.982	2,07
30-09-87	Los Años del Miedo	Miguel A. Landa	2.654.141	58,57	1.877.568	41,43	4.531.709	7,90
28-10-87	Ana Pasión de Dos M.	Santiago San Miguel	1.151.838	62,99	676.735	37,01	1.828.573	3,19
04-11-87	Operación Billete	Olegario Barrera	1.027.018	71,86	402.266	28,14	1.429.284	2,49
18-11-87	Agua Sangre	Julio Bustamante	703.512	90,44	74.346	9,56	777.858	1,36
TOTAL:			29.400.592	51,23	27.986.581	48,77	57.387.573	100%

ma de incentivos (subsidios). Pero aquí aparecen las grandes contradicciones. En Venezuela el Estado subsidia los costos de algunos productos de consumo masivo e imprescindibles para la alimentación básica. Pero no subsidia ninguna otra actividad comercial ni industrial. Si algún industrial, lo que sucede muy pocas veces, pierde dinero, el Estado no se lo repone en ningún caso. ¿Por qué entonces tendría que subsidiar la producción cinematográfica industrial? La contradicción surge cuando los abanderados del cine industrial, que desprecian el constituyente cultural desvirtuando la verdadera particularidad del cine, son los que piden que el Estado subsidie ese cine, sin importar, justamente, su valor cultural. Cuando en 1986 se planteó la necesidad de modificar el régimen de incentivos (subsidios), CAVEPROL presionó extraordinariamente y logró que se incluyera un incentivo adicional (subsidio) a otorgarse a todas las películas cualquiera que fuera su calidad, además del que ya existía, que se le otorgaba sólo a las películas que recibían una calificación I (Películas de alta jerarquía artística y alto valor cultural), II (Películas de interés artístico y cultural) o III (Películas con valores recreativos). Las películas que no clasificaban no recibían nada. Ahora todas las películas reciben subsidio, incluyendo aquellas que no reunen ningún mérito a juicio de la Comisión Clasificadora. Además los incentivos se otorgan a todas las películas independientemente del monto que han podido recuperar con la exhibición, por lo que lo reciben también aquellas que han producido ya utilidades, con lo que se les obsequia un patrimonio al productor de esas películas. Sin contar que en la reforma también se eliminaron las precisiones acerca del valor artístico y cultural que existían muy apropiadamente en el Estatuto original del Fondo.

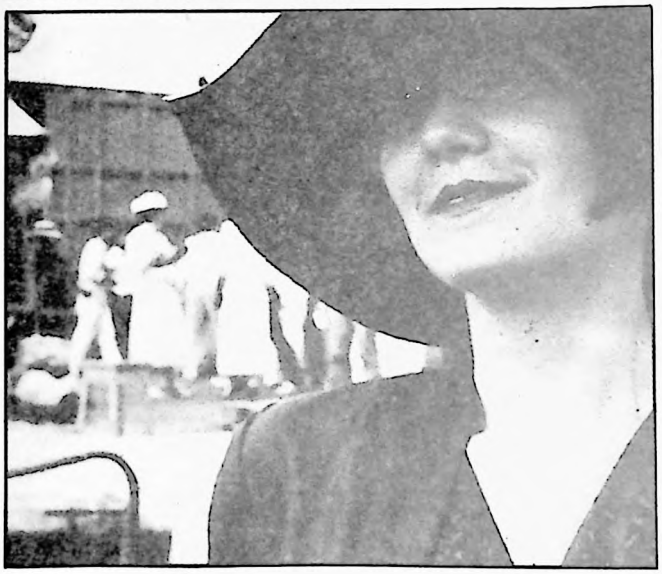
El Estado venezolano tiene, voluntariamente, una posición de ambigüedad y casi de no intervención en los problemas de la comunicación masiva y la industria cultural. Los canales de televisión del Estado no reciben actualmente ningún aporte del Estado y apenas si se puede registrar el aporte mínimo a Monte Avila y algunos otros institutos editores, como único para el desarrollo de la industria cultural nacional. En el caso del cine, hasta ahora ha hecho algunos aportes mínimos a través de FONCINE, lo cual era perfectamente válido cuando se valoraba su componente cultural. Si ese componente cultural pierde toda importancia, entonces tampoco debería hacerse ningún aporte para una industria que se equipararía en el plano económico con cualquier otro tipo de industria.

Nuestra posición es que se debe aumentar considerablemente el aporte que hace el Estado para permitir la producción de un cine nacional, que de otra manera vería reducido su desarrollo a un mínimo. Pero que se debe supeditar esa ayuda a que el producto de esa industria tenga algún valor cultural. El discurso sobre la necesidad de cualquier país de encontrar sus propias formas de expresión cultural, como una de sus manifestaciones y objetivos más trascendentes, se ha hecho y se seguirá haciendo, siempre en contra de las poderosas fuerzas económicas privadas que aspiran a la sumisión colectiva total y a mantener su hegemonía ideológica como garantía de su supervivencia económica y política. Sólo podemos, aquí, enfatizar una vez más la importancia de ese discurso. Para plantear, una vez más también, la necesidad de reformar el Estatuto del Fondo, volviendo a sus planteamientos originales y haciéndolos, más bien, más rígidos en su valoración del componente artístico y cultural como condición única para proporcionarle el apoyo económico debido.

Dos últimas precisiones. El incentivo o subsidio nunca debería formarle patrimonio al productor. Debe volverse al criterio de subsidiar sólo las pérdidas. Ni desde un punto de vista cultural ni desde un punto de vista económico se justifica que el Estado le de dinero al productor de un filme que ha cubierto su costo, donde se incluyen los honorarios de sus realizadores, dinero que sólo sirve para crearle un capital privado al productor, legalizando un injustísimo privilegio respecto a todos los habitantes del país. En segundo lugar debe cuidarse que las partidas que asigne el Fondo para créditos de realización, que se asignan sobre una base competitiva, sean superiores a las que asigne para incentivos (subsidios) que se otorgan no sobre una base competitiva sino sólo a quienes hayan ya realizado películas y pidan el incentivo al Fondo, otorgándosele así un privilegio especial a este grupo reducido.

Macu de Solveig Hoogesteijn: un gran filme y el más taquillero del 87.

Ifigenia de Iván Feo: la exploración más importante.



PROFUNDO

1. **La culpa es del guión.** En la obra de Cabrujas, como la interpreta Llerandi, "Hay una simbología de lo que somos como país. Siempre estamos jugando al azar de encontrarnos una cosa en un hueco (Encuadre N° 13, Diciembre 1987)... Se critica algo que forma parte de nuestra manera de ser: la búsqueda de la riqueza a través del facilismo... Siempre hemos tenido un dorado, un petróleo, un hueco del cual salen los reales (Imagen 100-39, Marzo 1988)". Hay dos elementos que resaltan en esta integración. Se trata de una obra simbólica en la que se critica una peculiaridad nacional importante porque es determinante del comportamiento del venezolano. El simbolismo con el cual se construyen personajes y situaciones obliga a evadir cualquier aproximación realista y a concentrarse en el ilusionismo que es además farsa. Leonardo Asparren ("Cabrujas en tres actos", 1983, p. 28) dirá: "Los personajes se relacionan elementalmente en esta obra. Sin preocuparse por desarrollar mayores profundidades psicológicas..." Por su parte, la atribución del facilismo y el azarismo al venezolano, a todos los venezolanos, también conduce al simbolismo y a la farsa. Evidentemente esta situación expuesta y "criticada" por Cabrujas corresponde a la visión de una ideología pequeño burguesa de la era gomecista, es decir a la de una parte de los venezolanos, que la obra pretende hacer válida para todos los venezolanos. El característico truco de hacer pasar una parte por el todo. Esta falacia también obliga a evitar los caminos del realismo al expresarse, ya que correría el riesgo de quedar en evidencia y adopta por ello los más brumosos acercamientos de la farsa y la abstracción simbólica. Por último el tono farsesco con su componente humorístico también permite completar la operación haciendo aparecer lo que podría ser tomado como "crítica". Una situación, al ser deformada de manera de provocar un efecto de comicidad, puede hacer suponer que quien presenta esa situación la está criticando, cuando se establece una distancia y no una solidaridad ante ella. La distancia es crítica y la solidaridad no lo es. Pero de nuevo funciona la parte por el todo. Se trata de hacer pasar todo lo humorístico por crítico. Pero hay una gran diferencia entre las rupturas más corrosivas de la gran sátira, críticas, y la complacencias sonrientes del costumbrismo paternalista, solidarias. En resumen, podría decirse que por múltiples razones la obra es medularmente simbólica a nivel de expresión y a nivel de contenido no va más allá de la sonrisa complacida sobre lo que se plantea como una característica esencial del ser venezolano.

De la obra teatral al guión cinematográfico hay bastantes cambios. En primer término hay una banal "cinematografización" del espectáculo teatral. Los límites temporales y espaciales de la obra teatral, muy marcados, se rompen para dar paso a una cierta variedad de espacios y el tiempo adquiere una dimensión distinta; la unidad espacial y temporal que se dice son propias del teatro, se cambia por los cambios de lugar y de tiempo que se dice son propios del cine. También todas las descripciones verbales son substituidas por descripciones visuales. Así aparecen la vecina portuguesa vociferante, el penoso deambular de Buey por las calles y sus peripecias con la familia abandonada, hasta la boda misma; pero sobre todo la introducción del cura tercermundista, interpretado además por Cabrujas, quien parecería substituir al invisible personaje U.T.C. (Unidad Táctica de Combate) que figuraba en la lista de personajes de la obra teatral, en su primera edición. Magra y Buey eran ancianos "seculares", como dice Azparren, Manganzón frisaba en los cincuenta,

Profundo: la farsa y la abstracción simbólica.

Inocencia mortal: spots y slogans publicitarios.

de allí que el arcaísmo ruralista de la obra de teatro resultara coherente. Ahora son personajes mucho más jóvenes. Están actualizados. Pero el arcaísmo no cambia en absoluto. La única actualización del guión, además de los cambios de edades, es la presencia del curita. En la estructura de la obra no hay nada que justifique de alguna manera a ese personaje y su única función es ridiculizar y hacer escarnio de la teología de la liberación. La adaptación, en fin de cuentas, es sólo una banalización de lo que era un texto dramático pobre, manipulador y en última instancia insignificante.

Lo que pudiera ser la historia se agota en pocos minutos y el final es totalmente previsible; las dos alternativas, que sigan excavando como en el teatro o que no lo hagan como en el cine, en fin de cuentas es la misma cosa. Por lo tanto hay que llenar el tiempo con escenas de extensión. Pero éstas tampoco se aguantan, porque los personajes carecen de toda profundidad. Al ser personajes de farsa hay muy poco que decir de ellos. En la farsa lo importante es hacer avanzar la historia con múltiples acontecimientos. En **Profundo** los dos o tres acontecimientos son siempre los mismos. Resultado, una extremada redundancia que sólo la mano del cineasta, a veces, logra evitar que degenere aún más.

2. **La culpa es de la realización.** En verdad la primera y gran razón es la de haber utilizado semejante guión. La segunda, la de haber adoptado, de alguna manera, la ambigüedad del guión también durante la realización. Llerandi habla así de "la incorporación de la irrealidad a la realidad" (Encuadre cit.), del uso del humor en un doble sentido como "elemento distanciador sino también incorporador" (Imagen cit.), produciendo una mezcla en la que "todo lo que ocurre es verosímil pero tiene un aliento poetico de inverosimilitud" (Encuadre cit.). En el guión puede hablarse de una falsa ambigüedad, se intenta presentar como crítica una aproximación que es solidaria. En el filme, la ambigüedad resulta de la mezcla de elementos realmente críticos, distanciadores, con elementos que se mantienen en un nivel de convención naturalista. En el filme hay un manejo de los actores que muchas veces resulta excesivamente enfático y artificial, lo cual los colocaría en un plan farsesco, distanciador, pero con muchos fragmentos claramente veristas, como los difícilmente justificables desnudos de Elvirita, que no son en absoluto distanciadores. También, en general, el uso de la cámara mantiene la misma dualidad. Una trasparencia convencional acompaña las escenas que se inclinan al verismo, mientras un ingenioso uso del medio en muchas ocasiones contribuye al efecto distanciador. En la escena del gallinero, donde Buey paga parte de sus culpas y es visitado por Magra, se usan grandes angulares de manera tal que las gallinas que ocupan los planos anteriores del encuadre adquieren proporciones antediluvianas, produciendo una fantástica burla sobre la escena que continúa al fondo. Lo mismo sucede con casi todos los elementos del filme. A veces un traje, como el del Niño Jesús que se pone Manganzón, o la risa loca de Lucrecia transforman lo que sin eso sería un diálogo trascendentalista, ubicándolo en una justa perspectiva diferenciadora. El hecho de que La Franciscana sea un travesti, también define en el personaje una modalidad sarcástica válida en una aproximación crítica. Pero siempre persiste la dualidad, el inclinarse en un u otro sentido, sin lograr una verdadera integración poetica.

Además, siempre persiste la duda originada por la historia. Lo que es sujeto a crítica en el filme, en fin de cuentas es tan poco importante que casi no vale la pena criticarlo, de allí que incluso los momentos más logrados del filme, en esa búsqueda, se tiñen de esa tonalidad grisácea de la falsa trascendencia. Toda la capacidad creadora y la imaginación del cineasta en el plano de la expresión, se ven netamente dominados por el peso de la historia.

Alfredo Roffé, basado en una discusión en la redacción.

PROFUNDO. Venezuela, 1988. Dir.: ANTONIO LLERANDI. Prod.: Reinaldo de Los Llanos para Producciones Doble Ele C.A. Guión: José Ignacio Cabrujas de su pieza de teatro homónima. Müs.: Miguel Angel Fuster. Fot.: Livio Delgado. Mont.: Alberto Torija. Son.: Heriberto García. Dir. Art.: Valentina Hertz, Gonzalo Denis, Ricardo Fuenmayor. As. dir.: Miguel Hernández. Script: Alicia Avila. Ef. esp.: Antonio Osuna; Animación C.A. (ases.). Int.: Carlos Muñoz, Orlando Urdaneta, Hilda Vera, Tania Sarabia, Marcela Gallego, Rafael Briceño, J.I. Cabrujas, Flavio Caballero, Abril Méndez, Isabel Ungría, Carmen Alicia Mora, Judith García.

INOCENCIA MORTAL

Hacer crítica de arte siempre resulta riesgoso y comprometedor. En ocasiones, cuando el individuo se enfrenta a ciertas obras, el hecho de tener que decir cosas, emitir opiniones, proponer claves para desentrañar ciertos elementos presentes en el trabajo en un creador, lo conflictúa. El crítico se plantea, entonces, ciertos lugares comunes: ¿hasta dónde se puede ser objetivo y cuándo se debe ser subjetivo? ¿Debe la objetividad pesar sobre la subjetividad? ¿Con qué derecho el teórico emite juicios sobre la obra individual o global de un cineasta? ¿De veras el crítico tiene el deber de destruir una obra por considerarla dañina o excesivamente mala o indeciblemente vulgar e intrascendente?

Y así, este hombre que se cree común a otros muchos, se aleja de los lugares comunes y comienza a cuestionarse como hombre, como crítico, como amante del arte, como persona que tiene un vicio irremediable: reflexionar acerca del cine. Comienzan, pues, los problemas de orden moral, académicos y estéticos: ¿cómo se reconoce un objeto de arte? ¿Puede y debe el artista tratar de convertirse y reflejarse en su propia obra? ¿Y qué es esa obra? ¿Una serie de vivencias personales que uno trata de hacer interesantes para obligar al público a pagar por conocerlas? ¿Cuál es el límite entre la realidad y la ficción? Y vuelve a caer en el lugar común del cual se creía alejado.

Sobresaturado, luego de leer y releer textos sobre la cuestión, se decide por la subjetividad y desea, con toda su fuerza, encontrarse con ciertos autores —Mateo Manaure, por ejemplo—, y enfrentarlos:

"A ver, Mateo, ¿cuál fue el proceso? ¿Qué pretendes proponer con este film sin narración coherente, sin discurso entendible? ¿Cómo te atreves a hacerme gastar tiempo y dinero para no ver absolutamente nada? ¿Cómo puedes malvender tu tiempo y tu dinero para no producir nada? Es lamentable, pero tu película carece de todo sentido y ni siquiera podemos destruirla porque no resulta ni peligrosa, ni dañina, ni reaccionaria: tu película es el desconocimiento total del cine en el peor de los sentidos: es un sinsentido. Y si otros rompieron esquemas y patrones, también tú podías hacerlo. Pero, como ellos, trata, la próxima vez —si es que la hay—, de basarte en una posición —estética, digamos— lo suficientemente sólida e inteligente. No me digas que tu película es un video clip, porque carece de todos los elementos del video clip: desde el ritmo hasta la fotografía, pasando por el montaje y por ciertos íconos que recuerdan un tipo de imagen impuesta por cierto tipo de psicoanálisis. (Puedes leer sobre eso: en el país existen varios estudiosos que han trabajado este fenómeno **audiovisual**). En todo caso, tu película es el conjunto de un grupo de spots publicitarios y slogans sin imaginación ni discreción, que pretenden completar un presupuesto creado para pagar algo que no era necesario realizar.

En fin, querido Mateo Manaure, hijo, que estamos hablando demasiado sobre esto y, en realidad, esto no merece tanta atención. Digamos, para terminar sin ser demasiado ofensivos, que resulta prácticamente imposible hacer una crítica elaborada y profunda de la película, porque ésta no es ni profunda ni elaborada y que **Inocencia Mortal** parece el producto de tu propia "ingenuidad" vital. (Con todo y Fedra López).

Ricardo Azuaga

INOCENCIA MORTAL. Venezuela, 1988. Dir. MATEO MANAURE. Int.: Fedra López. (Se publicará la ficha completa en el próximo número).